

◆◆ КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ФИЛОЛОГИЯ ◆◆

УДК 821.161.2-1.09:7.036.7

**ПАРАДИГМА ПРИМИТИВА В ПОЭТИКЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА
(ПО ТВОРЧЕСТВУ ТЕОДОСИЯ ОСЬМАЧКИ)****Г. И. Яструбецкая****Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки,
г. Луцк, Волын, Украина****THE PARADIGM OF THE PRIMITIVE IN THE EXPRESSIONIST POETICS
OF THEODOSIUS OSMACHKA'S ART****G. I. Yastrubetskaya****Lesya Ukrainka East European National University, Lutsk, Volyn, Ukraine**

Summary. The article describes the attempt of explication of art of Ukrainian writer Theodosius Osmachka (1895–1962) from the point of view of incorporation of paradigmatics of the primitivism into the aesthetics of modernistic era, particularly, expressionism. The author aims to prove that the artistic implementation of the expressionist intentions in poetry and prose of T. Osmachka occurred through activation of the national folklore and mythological significative complex. Ideological and basic categories for a representative of Ukrainian literature of the first part of the 20th century are syncretism and infantilism. The author motivates the basis of ethnic-generic matrix for creation of eschatological picture of the world.

Key words: Theodosius Osmachka; Ukrainian primitivism; expressionism; syncretism; mythologism; eschatologism.

Стилевой аспект творчества Т. Осьмачки включает неоромантизм, импрессионизм, символизм, сюрреализм, экзистенциализм, экспрессионизм. Последний доминирует в современном литературоведческом нарративе благодаря научным трудам Ю. Лавриненко, М. Слабошпицкого, Нилы Зборовской, Марии Моклицы, Валентины Барчан, Надежды Колошук. Заметно, что душевно-психологические комплексы Т. Осьмачки, повлекшие «психофизиологический субстрат» (Нила Зборовская) его текстов, больше привлекают исследователей, чем непосредственно сама поэзия или проза. Психоаналитические предпосылки его художественного наследия обнаруживают личность столь сложную и противоречивую, что и сегодня нет однозначного отношения к писателю в плане осознания психической адекватности / сознательной симуляции безумия. Отсутствует единодушие в оценивании степени его таланта, особенно это касается прозаических произведений и послевоенной лирики. Надежда Колошук отмечает, что «при глубоком уважении к творчеству многострадального писателя, к его незаурядному таланту всё же специалистам-филологам не помешало бы быть осторожными с определениями «гениальный», «выдающийся» и т. п.» [5, с. 71–72]. Нила Зборовская писала «о крахе Осьмачки как украинского прозаика» [4, с. 49]. Она имела в виду «самую светлую» повесть «Старший боярин», мотивируя свёртыванием психологизма в пользу политической тенденциозности текста. Мария Моклица, предлагая взвешенное, аргументированное исследование, лишённое стереотипных сантиментов относительно преследуемых сталинским режимом отечественных художников слова, «Ротонду душегубов» трактует всего лишь как «акт оправдания мании преследования» [10, с. 66]. Ольга Слонёвская выражает мнение, к которому тяготеют большинство учёных. Литературовед отмечает «взлёты и падения художественности», что «в сумме давали удивительную неповторимость и могли сравниться разве что с картинами гениальных примитивистов» [15, с. 180]. Говорится о поэме «Поэт» Т. Осьмачки, однако такая точка зрения распространена и относительно творческого метода писателя в целом.

Ольга Слонёвская, проведя параллель с примитивистами, указала на одну из тех признаков поэтики произведений Т. Осьмачки, что при детальном анализе обнаруживает эйдологическое свойство. Речь идёт о парадигме примитива как отдельной эстетики с устоявшейся иерархией мировоззренческих, выразительных и временно-пространственных факторов, об адаптации этой «антицивилизационной тенденции в литературе (искусстве)» (Ю. Ковалив) в условиях модернистической эпохи.

Явление, которое в словесном творчестве фиксируется на уровне тенденции и не обеспечено достаточно рецептивно, в искусствоведении характеризуется как феномен художественной культуры, имеет мощное представительство в лице Марии Приймаченко, Анны Собачко-Шостак, Евгения Пшеченко, Никифора Дровняка, Василия Довгошии, Татьяны Паты, Анастасии Рак, Параскевы Плитки-Горицвит и т. д.

Примитив будто заполняет пространство между профессиональным и народным искусством и отождествляется с так называемой «третьей культурой». Она, как отмечает В. Прокофьев, исторически развивалась «в меняющихся и неопределённых, но всё же ощутимых пределах между фольклором и учёно-артистическим профессионализмом; постоянно взаимодействовала и с тем, и с другим, иногда рискуя в этом взаимодействии потерять собственное лицо, однако, в конце концов, обладая в глубине достаточно прочным центром самотяготения» [12, с. 27]. Примитив – это спонтанное, как правило, творчество. Оно вырастает из глубоких пластов душевной жизни, характеризуется ограниченным участием интеллекта и рефлексии, культивированием инфантилизма в факторах мировоззрения и способах выражения, которое доминирует над изображением и вызывает предметно-фигуративную деформацию. С одной стороны, мир предстаёт как бы созданным наивным детским сознанием и неумелой (непрофессиональной) рукой, с другой – цвета и реалии действительности выполняют роль, аналогичную функции экспрессионистических атрибутов-ассоциантов, т. е. превращают материальность в чувственно-понятийную энергию. Картина мира приобретает черты хаотической событийности архаического мифа или родового сказания. Пространство и время мифологизируются. Этнически-фольклорный нарратив (имеются авторские модификации народного канона) сведён к планетарно-космологическим масштабам, к значению природных стихий, что вызывает схематичность, упрощение и одновременно формирует философию осложнения, разрыва с действительностью. Это – своего рода бунт против видимости, своеобразная эмансипация от формосимметрии для окончательной цели – выражения состояния души (синтеза индивидуального и архетипного), стремление создать правдивую личную психограмму. Экспрессионизм также принимал участие в саботаже против линейно-исторического фактомонтажа. Отличие в том, что экспрессионизм предпочитал, как правило, типы и сюжеты иной психологической окраски при сохранении идентичности базовых эстетических предпосылок. Термины, которые фигурируют в живописи для обозначения примитивизма, также прокладывают путь к пониманию связи его основополагающих принципов с экспрессионизмом: искусство «святого сердца», «чистого сердца».

На тождество экспрессионистской поэтики творчества Т. Осьмачки и искусства примитивистов произвольно указал М. Слабошпицкий в книге, названной согласно компонентам издания: «Теодосий Осьмачка: Литературный профиль; Никифор Дровняк из Криницы: Роман-коллаж (фрагменты)» [14]. Лемко Никифор, художник-примитивист из Криницы, которого знает культурная Польша и мало знает Украина, не только близок с Т. Осьмачкой критериально учредительными элементами выражения чувств и мыслей, но и многими факторами драматической судьбы, первобытно-стихийным стремлением к свободе и «дикой, колеблющейся силой неутешимого своим молчанием одиночества» [17, с. 1005].

Живопись Н. Дровняка (Криницкого), как и других примитивистов, базируется на мировоззрении, основополагающими понятиями которого являются непосредственность, наивность, детская чистота. Это синкретическое мышление. Отбор материала для «сказаний» происходит по индивидуальным критериям. Философия Т. Осьмачки – также философия ребёнка, с той разницей, что он практически всю сознательную жизнь травмировал свою психику контактами с носителями танатической силы. «Человек с точки зрения психологии как живая энергетическая система – это столкновение двух энергетических потоков. Положительное напряжение, которое толкает человека к конструктивным целям и кульминацией которого является половой акт, называют либидо. Итак, это – витаистическая энергия,

воля к жизни. Негативное напряжение, стремление к уничтожению, кульминацией которого является убийство, называют мортидо (воля к смерти). Мортидо тесно связано с двумя основными эмоциями – страхом и гневом» [4, с. 45]. Художественное мышление Т. Осьмачки характеризуется катастрофизмом, часто вызывает ассоциации с глобальными катаклизмами, которые в христианском сознании отождествляются с Апокалипсисом.

Все творчество Т. Осьмачки проходило под знаками эроса и танатоса. Обе эти энергетические субстанции находятся в связях детерминации. Причину определяет эрос. Подтверждением этому – поэзия всех сборников (только в первом – «Круча» – либидозный фактор выражен слабее) и проза, внимательное и патристически незаангажированное прочтение которой подтвердит, что именно этот фермент влияет на формирование художественного пространства и имеет концептуальное значение. Показательным и своего рода программным является стихотворение «Весенняя элегия» из сборника «Гроздь времени» («Китиці часу») (1953). Для аргументации высказанного утверждения стихотворение стоит подать полностью:

Моя Украина, судьба моя,
была ты мне дорогой,
а ныне тебя уже спрашиваю я,
ох, что же ты сделала со мной?

И именно тогда, когда весна над садами
сияет дождём и пашней
и каждая почка светлая до краёв
на свет тянет листья из месива земли,

И именно тогда, как горячие столбы
туман поднимает над лесами
и с юга птицы к нам в степи
везде тянут тропы небесами.

И именно тогда, когда, как журавль,
заблудший в воронках бездны,
у меня кричит из сердечных пустынь
мой дух погрустневший, одинокий

«Невстреченый друг, когда-то в раннюю рань
если ты ещё есть в бесконечности,
то скорее между мной и вечностью стань
в одежде, что чище неба ... ».

И именно в это время ты, мой край, не мой,
Да благословен и поныне,
Скажи мне, что ты сделал, как немому,
Весной моему одиночеству?

Ибо птицы в гнёзда слетают с небес
и объединяются в пары все люди,
а ответа ещё не слышит и поныне
моя потерявшая доверие грудь ...

И уже хотя на тот свет покойники движение
никак не протолкнут во врата,
и их заглушить стремится дух
мой *горем отдельной драмы*.

И он, мой этот голос, звучит, как с гор
того журавля, что бродит,
которого никогда далёкое пространство
и, пожалуй, нигде не приветствует.

Но я буду звать, пока не умру,
птичьим даже эхом ...
ох край, мой край, разберу ли я
то, что ты делаешь со мной!

[11, с. 161–162] [курсив – Г.Я.].

(Перевод стихов в статье произведён с условием сохранения содержания текста).

«Весенняя элегия» своим названием указывает на чувства, принадлежащие прошлому (жанр элегии), но глагольная форма в стихотворении говорит о том, что поэт и сегодня в плену таких же ощущений и переживаний. Итак, это состояние перманентное. Логика художественных образов в прозе, их иерархия в системе моральных и эстетических ценностей также обнаруживает доминанту эротизма, где притягиваются – отталкиваются либидо и мортидо. Фигуры Григория Лундыка («Старший боярин»), Мархвы и Ивана Нерадько («План ко двору») – идейно-эстетические факторы, представленные в таком ракурсе, который демонстрирует приобретение ими значений семантом и актантов («архиперсон» по Ю. Лотману), а пространства – космологически-контекстуальных функций, выводит эротизм в сферу церемониально-ритуальную. Т. Осьмачка кодирует эротизм в прозаическом сюжетно-персонажном дискурсе, а в поэзии он его декларирует, излагает более открыто. Проявляется темпоральная парадигма примитивизма с абберрациями, инверсиями, «прорывами» в миф и архаическое пространство, где жизненно важная функция возложена на инстинкт сохранения рода. И проза, и поэзия Т. Осьмачки варьируют один из самых распространённых сюжетов искусства примитива – ухаживания-сватовства казака к девушке. Смещение пространственных планов, обязательные атрибуты (конь, поле, сад, дом, колодец, птицы), космологическая их функциональность в синтезе с такими признаками, как беспомощность рифмы, необработанность текста в целом, лексическая небрежность, простота фабулы, наивность суждений, которые претендуют на глубокую аналитическую оценку общественных институтов, указывают на оригинальное, практически одинокое явление в украинской литературе: интеграцию эстетики примитива в модернистическую художественную систему и приобретение ею признаков экспрессионистской поэтики, что в случае Т. Осьмачки может быть обозначено как трансцендентный, или космологический эротизм. Имеется уникальный случай рустификации модернистско-авангардистских стилевых форм, утверждение общеевропейских художественных ценностей при сохранении базовых позиций этно-родового морально-атрибутивного комплекса и «поэтической народной веры» (И. В. Гете) как архиважной. Экспрессионистский «примитив» Т. Осьмачки – фактор двойного детерминизма, вызванный определённым мировоззрением и миропереживанием (насыщенная фольклором, народными и личными трагедиями среда): «эволюция вверх» фольклорно-традиционной культуры и «эволюция вниз» литературы европейских художественных критериев и философско-психоаналитических посылок. «Стиль его поэзии, – пишет Ю. Лавриненко, – поражает полной оригинальностью и независимостью. Это модернизм, но базисный не в революционном разрыве с предшественниками, а наоборот, – он выходит из глубоких основ украинской поэтической традиции – народной песни и сказки, «Слова о полку Игореве», казацких лиро-эпических дум и из Шевченко [...]» [7, с. 229].

Т. Осьмачка по-экспрессионистски, с одной стороны, с другой, как примитивисты, предпочитает архаичную этническую, или тотальную мифологию, стихийную по своей природе, системность которой может только отдалённо угадываться. По утверждению З. Фрейда, именно факторы этнической мифологии являются фундаментом подсознательных творческих процессов [16, с. 145]. Наконец, по З. Фроиду, в их основе – неудовлетворённые желания, в большинстве

своём сексуальные, которые по разным причинам вытесняются в сферу бессознательного. Морально-этический комплекс Т. Осьмачки, включавший и отношения указанного содержания, основывался на патриархальных представлениях, базирующихся на добродетели невинности, которая приносится в жертву требованиям продолжения рода.

А я между небом звёздным, одетый в кожух,
и между землёй сам во дворе,
как сдавленный, в переплётах двух лежу
нигде не читаемых историй

с желанием, чтобы возделенная дева без разговоров,
а под гитарный только перезвон
взяла меня поцеловала и затем вновь
положила тихо в переплёт.

И я бы от поцелуя тихо стал
в пустой книге бессмертным

[...] [11, с. 177].

У Т. Осьмачки, как уже было отмечено, имеется трагическое и неразрешимое для него противоречие либидо / мортидо. Желание, страх, гнев – темпоральные характеристики «я» поэта. Оно, имея личные экзистенциальные рамки, трансформируется в этническое и общечеловеческое. Друг, которого ищет Т. Осьмачка – «невстреченный». Поэт не может встретить его, потому что он абсолютный, безусловный» [17, с. 1008–1009]. Такое же абсолютизированное, космологизированное и поэтово одиночество. Проекция пропитанного страхом отторгнутого «Я» на плоскость тотальной мифологии, как наиболее близкой и естественной для Т. Осьмачки среды, обусловила синтез экспрессионистически-индивидуального, автентически-национального и концептуально-инвариантного. Напряжение трагизма одиночества породило фантастически деструктивные картины, где одним из композиционных центров является образ смерти и его коннотации. В сборнике «Круча» (1922) этот образ растворён в других, которые суммарно создают полотно, где царит демон темноты:

На груди земли –
гора;
в тяжёлое небо звёздное с солнцем
упирается лбом,
от стоп горы к звёздам небесным –
кровавые туманы.
На горе в туманах –
Крест

[11, с. 20].

Гипербола как один из основных тропов образной системы экспрессионистского текста способствует нагнетанию эмоций до пределов безумия, до масштабов глобальности. Боль человека – боль планетарная:

... из ран человека –
стекает кровь.
Реками хлынет
с горя по бёдрам,
по рёбрам земли
в моря кровавые –
до краёв

[11, с. 20-21].

Катастрофические мотивы в лирике поэта проявляются на всех уровнях произведения, вплоть до звукописи. Лейтмотивными являются образы моря и крови. Слово «кровь» относится к категории эмфатических, чаще всего оно олицетворяет зло:

Как собак стаи: и ворóны и вóроны
через гору летят на сам Киев золотой ...
О, как страшно кричат ! А из чёрных клювов
Капли – кровь лопочет по железу домов

[11, с. 66].

Ключевой образ крови, кроме семантически-коннотационной, играет ещё и роль «красителя» поэзии Т. Осьмачки. Считается, что «кровавый» цвет – любимый у экспрессионистов. В этнически-национальной «цветной» иерархии красный вместе с чёрным образует первую эмоционально-смысловую пару.

Барвопалитра поэта контрастирована чёрно-красными тонами с примесью белого и серого, что тоже касается его танатографии. Чёрный – символ конца, могилы, смерти – противопоставлен белому и приобретает гиперболические масштабы. Его предвещают

Крики чёрные , крики птицы
в родной, бедной стороне
вместе с голосом монахини
не забыть уже мне

[11, с. 153].

Лирические сюжеты поэта часто имеют в своей основе различные вариации телесности. Преобладают окровавленные тела (в широком смысле этого слова), прослеживается акцентирование эстетики безобразного, распространяющееся и на архетип воды, что символизирует путь в мир мёртвых, является знаком «нижнего мира» [3, с. 58]. Первоначальная водная стихия вызывает ассоциации с «иным бытием» – антимиром.

К образам, связанным со смертью, относится река. Она имеет отчётливые признаки структурированности: источник (начало), течение (середина), устье (конец), однако её разрушительная сила, как и моря, связана также с танатологическими представлениями:

[...] На овраги,
в реку кровавую,
что полощет черепа и скелеты,
будто льда битые, ломаные куски

[11, с. 27].

Рассуждения о том, что душа после смерти человека превращается в птицу, очень распространённое. Подтверждением этому является фольклор. Птицы являются связными между миром живых и миром мёртвых, они (вороны, сычи) предвещают смерть и несчастье, тотально насыщают стихотворное пространство чёрным цветом:

Как на дождь вороны каркают,
крыльями небо черно чертят.
По Батыю хищно плачут,
в долинах клюют глаза,
мёртвые глаза хлопцев ...

[11, с. 25].

Танатология Т. Осьмачки привлекает к своей системе координат образы журавля и тёплого края, а также такой символ, как жатва. Само действие – жать – тождественно смерти. На первый взгляд, парадоксально, а на самом деле в соответствии с мифически-фольклорной традицией в семантику смерти интегрирован образ колодца как способ контакта между «нижним» и «верхним» мирами:

Вырвал сердце тебе теплое
и к колодцу, что под лесом,
понёс оврагом, далее – степью ...
На высоком сел орехе,
что на сруб склонился.
Словно звёзды ночью в кручу
Кровь катилась в колодец –
в бездну неизбежную

[11, с. 27].

В танатологической сфере поэта варьируется ещё одна тема – урбанистическая. Город созвучен со смертью потому, что он чужой Т. Осьмачке. Писатель населяет городские здания сычами и летучими мышами – ночными существами, называет мегаполис лжеязыким, таким, что «мой дух отбросил в тень» («Современный город лжеязычий»).

Картина смерти в Т. Осьмачки будет композиционно незавершённой без луны:

[...] того глаза на горе,
что степь купает в крови ...
[...] а мы, дураки, думаем: нам
то месяц светит [...]

[11, с. 64].

Кровь, море, река, колодец, ворон, сенокос, город, месяц – ключевые образы-конотаты, играющие роль эмоционально-смысловых вех на пути осознания феномена жизни – смерти в лирике Т. Осьмачки, танатография которого приобретает масштабы глобальной катастрофы.

Если в начале творчества конец света был концом света, то позже это предчувствие, преломившись сквозь призму общечеловеческого, сконцентрировалось на тревожном и преисполненном боли «я», усилив мотив одиночества. Оно стало по эту бременем, воспринималось «грешным человеком» как «страшное испытание, которое показывает всех демонов, что человек носит в груди» [6, с. 88], и мыслилось как проклятие и неизбежность.

И выглядывает ежеминутно
у меня из сердца одиночество,
и, как у мёртвого человека,
навек сжатые уста ...

[11, с. 136].

Образ одиночества как смерти звучит в стихотворении «Элегия». Каин, Иуда, тупые ножи, тёмные травы, дохлая змея, фосфорные зарева – всё это образы и атрибуты ада, авторами которого, по наблюдению Марии Моклицы, «во всех его ужасных деталях есть экспрессионисты: они неоднократно переживают его в своей жизни и видят в сновидениях» [9, с. 101]. Одиночество и ад – тождественны в сознании Т. Осьмачки. Достаточно точное название дал своей книге о нём М. Слабошпицкий – «Поэт из ада» [13]. В этом контексте можно говорить об адекватности эмоционально-событийно-танатического фона поэзии Т. Осьмачки, сюжетов, наивно-детских изображений и «грубой» контурности народной иконописи,

в частности, там, где речь идёт об аде, об ответственности человека за грехи (вербальный и иконографический изоморфизм).

В лирике Т. Осьмачки пространство разрушалось: обрушивались, казалось бы, незыблемые горы, поднимались огромные волны кровавых рек и морей, свет преодолевала тьма, розверзалась глубь мрака – и среди всего этого трудно было увидеть человека или хотя бы услышать его голос. Только текла кровь, на которую слетались вороны, этим подтверждая наличие жизни, хотя и искажённой болью и смертью.

«Паноптикум ужасов» (Ю. Шевелев) Т. Осьмачки – результат танатической перцепции мира сознанием, синтезировавшим два мировоззрения, две культурные традиции – архаическую и христианскую. Украинский примитивизм, формируя собственную эстетику с устоявшейся художественно-понятийной иерархией, также появился как следствие взаимопроникновения (синехизма) фантастически-деформирующего архетипно-родового представления об окружающем и восприятия мира сквозь призму Христова учения. Примитивисты культивируют светоносные факторы. Т. Осьмачка акцентировал на «тёмном и до хаоса разбушевавшемся океане отчаяния и ненависти», – как отметил Ю. Лавриненко [7, с. 231]. Ритуальную энергию жертвоприношений художник инкорпорировал в эсхатологию христианства (жертва, страх, вина, наказание). «Элемент садизма, – пишет Н. Бердяев, – занимает значительное место в истории религии, он силен и в истории христианства» [1, с. 300]. Жестокий эсхатологический элемент, по мнению философа, происходит не от самого Иисуса Христа – его Сыну Божьему приписали. Т. Осьмачка видениями и настроениями апокалиптического содержания передаёт ощущение процессов, характеризующих общество в начале XX века, но, как справедливо замечает Ю. Шевелев, «не будем слепы. Разве сии мотивы не существовали раньше [...] Разве они не такие же старые, как сознание вечности в человеческой душе?» [17, с. 1011]. Т. Осьмачка передал переживания, которые вызывает разрушение ценностей любой тайны: рождение мира, человека, нации. В своё время И. В. Гете, размышляя над сущностью человечества, его прошлым и будущим, определил неутешительную перспективу: «Человеческие потребности, возбуждённые мировыми событиями, двигаются резко назад, перепрыгивая через руководство разума, перемешивая народную веру с церковной и с первобытными верованиями, то там, то здесь цепляясь за традиции, погружаясь в тайну. [...] Народная вера избавляется от святости, те свойства, которые ранее естественно развивались в разных направлениях, теперь противостоят друг другу как враждебные стихии; так снова возникает хаотический беспорядок, – и это уже не начальный плодотворный, живорождающий хаос, а отмирающий, такой, что переходит в тление и распад» [2, с. 431]. Т. Осьмачке открылся фактор смерти как единственный в новом мироздании. Поэма «Поэт» (1947) художественно объективирует ритуально-обрядовую субстанцию, что энергетически идентифицируется с коннотациями жертвоприношений, грехопадения, искупления.

Светил огонь в каждой мёртвой кости
и страшно вещи озарял из дыр –
и каждая пуговица на молчаливом чекисте,
и на мечах всякая кромка
и под стеной в жутком городе
сосновый запятнанный кровью кружок
на срубе маленькой криницы,
что, вероятно, служит там не для водицы»

[11, с. 239].

Предметно-фигуративную горизонталь поэтической космологии Т. Осьмачки составляет миф о гибели мира. Художник будто компенсирует недостаток трагичности, в чём увидел главную причину национальных поражений Е. Маланюк: «Украинской душе не хватает чувства трагического, несмотря на всю объективную трагичность украинской истории» [8, с. 320].

В перманентном модусе апокалиптических переживаний эротизм Т. Осьмачки сублимируется в экспрессионистическую субстанцию, мифологизированное «я» художника слова оказывается среди разрушенного мира в абсолютной и вечной одиночества: генетическая цепь прервана, украинская вселенная после сатанинской душегубки пойдёт путём необратимых злотворительных изменений:

И на пропасть, на чёрный космический порог
отдохнуть навек орёл уже встал
и над безднами крылья в чёрном перье,
как морские берега, вдаль разложил.

И на них, ещё гуще за лёд ужасов,
синий иней осел, синяя мгла навалилась,
и два месяца жухлые, похожи на медь,
зажглись у орла из-под страшного чела
и в чёрную пустыню одиноко горят
с берегов бездны, последнего в мире гроба.
А в воздухе повисли стеклянистые моря,
как замерзшие громы глуши, глуши,
глуши ...

[11, с. 205].

Локально-темпорально-персонажная связь в произведениях Т. Осьмачки создаёт поле смысловой и эмоциональной отмеченности как фантастически-страшных народных рассказов и легенд, так и экспрессионистического нарратива. Местность – не объективно-эмпирическая, время – не линейно-историческое.

Имеется абберрация художественного зрения, когда фольклорные и мифологические факторы служат средством бунта против рационализма и деструктивных демонических сил, которые разрушили такой целостный когда-то крестьянский космос. Он в сознании Т. Осьмачки ассоциировался с единственно возможной моделью мира, где царит естественность, а значит, гармония.

Космологизм, припоминание архетипов и ритуально-субстанциональных источников – основа экспрессионизма Т. Осьмачки. Такое творчество не предназначено для последовательного логического прочтения, буквального, непосредственного понимания. В рецепции текстов этого типа важен момент ассоциативности, действия имманентных импульсов, мобилизация интуитивистского и интеллектуального начал. Умозрительное прочтение приводит к рецептивному поражению.

Иномасштабность экспрессионизма Т. Осьмачки по сравнению с типологически-стилевыми явлениями обусловлена парадигмой примитива с фактором выражения – базово-установочным элементом наивного, инфантильного мировосприятия, с мифологически космологическим образцом пространственного замысла. Это и психологический документ, и явление культуры, синкретическое переживание мира, высказанное языком своего времени. Творчество Т. Осьмачки показало, насколько условна граница между культурными эпохами и эстетиками; до какой степени уязвима эволюционно-линейная концепция развития искусства; насколько мощными являются этно-родовые связи и источники, которые, активируясь и в синтезе с высокой степенью индивидуации способствуют появлению уникальных художественных фактов.

Библиографический список

1. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – М. : Книга, 1991. – 446 с.
2. Гете И.-В. Об искусстве / сост., вступит. ст. А. В. Гулыги. – М. : Искусство, 1975. – 623 с.

3. Жуйкова М. Номинация смерти и архаическое мышление // Студии по интегральной культурологии: Thanatos. – Львов, 1996. – Вып. 1. – С. 28–63. – (на украинском языке).
4. Зборовская Н. Теодосий Осьмачка – с точки зрения творческой неудачи (по повести «Старший боярин») // Историко-литературный, теоретико-литературный и стилистически-речевой аспекты творчества Теодосия Осьмачки : материалы Всеукраинской научной конференции по случаю 105 годовщины со дня рождения Теодосия Осьмачки. – Черкассы, 2000. – С. 45–49. – (на украинском языке).
5. Колошук Н. Поэзия Теодосия Осьмачки: символизм или экспрессионизм // Историко-литературный, теоретико-литературный и стилистически-речевой аспекты творчества Теодосия Осьмачки : материалы Всеукраинской научной конференции по случаю 105 годовщины со дня рождения Теодосия Осьмачки. – Черкассы, 2000. – С. 71–77. – (на украинском языке).
6. Красицкий Ян. Свет добрых и злых духов как метафизическая среда человека // Студии с интегральной культурологии: Thanatos. – Львов, 1996. – Вып. 1. – С. 87–92.
7. Лавриненко Ю. Теодосий Осьмачка // Расстрелянное возрождение: Антология 1917–1933 : поэзия-проза-драма-эссе / состав., предисл., послесловие Ю. Лавриненко; предисл. Е. Сверстюка. – К. : Смолоскип, 2004. – С. 288–231.
8. Маланюк Е. Бурное десятилетие (Буряне поліття) (1917–1927) // Литературно-научный вестник. – 1927. – Кн. 5. – С. 318–335.
9. Моклица М. Модернизм как структура. Философия. Психология. Поэтика. – Луцк : Ред.-изд. отдел ВГУ им. Леси Украинки, 1998. – 295 с. – (на украинском языке).
10. Моклица М. Проза Т. Осьмачки в аспекте художественного метода // Историко-литературный, теоретико-литературный и стилистически-речевой аспекты творчества Теодосия Осьмачки : материалы Всеукраинской научной конференции по случаю 105 годовщины со дня рождения Теодосия Осьмачки. – Черкассы, 2000. – С. 65–68. – (на украинском языке).
11. Осьмачка Т. Поэзии. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с. – (на украинском языке).
12. Прокофьев В. К проблеме примитива в изобразительном искусстве // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 4. – С. 27–29.
13. Слабошпицкий М. Поэт из ада (Тодось Осьмачка). – К. : «Ярославов вал», 2003. – 368 с. – (на украинском языке).
14. Слабошпицкий М. Тодось Осьмачка: лит. профиль; Никифор Дровняк из Криницы: роман-коллаж (фрагменты). – К. : Рада, 1995. – 142 с. – (на украинском языке).
15. Слонёвская О. Своеобразие мифического мышления Теодосия Осьмачки в поэме «Поэт» // С его духа печатью... : сборник науч. трудов на честь Ивана Денисюка. – Львов : ИЦ ЛНУ им. Ивана Франко, 2001. – Т.1. – С. 180–185. – (на украинском языке).
16. Фрейд З. Деятельность сновидения // Фрейд З. О клиническом психоанализе. Избранные произведения. – М. : Медицина, 1991. – С. 91–226.
17. Шевелёв Ю. Невстреченный друг («Гроздьба времени» – лирика Осьмачки) // Шевелёв Ю. Избранные работы : в 2-х кн. – Кн. II. – К. : ИД «Киево-Могилянская академия», 2008. – С. 1005–1011. – (на украинском языке).

© Яструбецкая Г.И.